



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



MODELOS ESCENOGRÁFICOS Y DIRECCIÓN ARTÍSTICA EN EL PRIMER CINE ESPAÑOL

JOAQUIN CÁNOVAS BELCHÍ
Universidad de Murcia

Resumen

Los primeros decorados cinematográficos del cine español realizados con telones pintados tienen lugar en la industria barcelonesa y valenciana desde 1905. Diferentes modelos escenográficos se suceden hasta la implantación de los decorados corpóreos a finales de la década de los años diez. La vinculación con los estudios contruidos en Madrid a partir de los años veinte facilita el desarrollo de estos profesionales, a los que se suma el modelo de coproducción implantado por Benito Perojo en sus rodajes en estudios europeos.

Palabras Clave: decoradores, escenografía, cine español, cine mudo, estudios cinematográficos.

Si bien es cierto que el estudio de los modelos escenográficos y de la dirección artística en el primer cine español, hasta la implantación del sonoro, se ve limitado ante la pérdida en un porcentaje muy elevado y significativo de películas y otros materiales y documentos, -diseños, bocetos, decorados, libros de contabilidad empresarial, etc-, que pudieran arrojar luz sobre el empeño artístico y esfuerzo económico desarrollado, es pertinente dejar constancia de los resultados alcanzados durante los últimos años por la historiografía cinematográfica a partir tanto de la recuperación y restauración de títulos fundamentales del período -entre otras, *La Verbena de la Paloma* (Buchs, 1921) y la filmografía muda de Benito Perojo y Florián Rey-, como del esfuerzo realizado en la catalogación y puesta en valor del cine primitivo español⁸.

⁸Tanto Juan Antonio Cabero como Fernando Méndez-Leite von Hafe, en sus respectivas Historias del cine español, suelen incluir noticias sobre el trabajo de estos profesionales, aunque por lo general sin aportar información precisa o relevante; las pocas entrevistas y memorias de técnicos y operadores que han trabajado en esta etapa son también fuentes importantes de información, aunque no siempre seguras debido a que se han escrito muchos años después de los hechos narrados. Tal es el caso de Fructuoso Gelabert: *Aproximación a la historia de la cinematografía española*, texto mecanografiado inédito; Ramón de Baños: *Memorias íntimas de un cameraman español*, texto mecanografiado inédito; J. M. Caparrós (ed.): *Memorias de dos pioneros: Fructuoso Gelabert/ Francisco Elías*. Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, Barcelona, 1992. Sin embargo, sería con los estudios de la profesora Palmira González López sobre el cine barcelonés entre 1906 y 1923, y la edición del catálogo de largometrajes del cine español entre 1921-30 editado por Filmoteca Española (Cánovas y González, 1993) cuando se aborda de forma razonada por primera vez la catalogación de los profesionales y películas realizadas, paso imprescindible para el estudio que posteriormente realizaron Jorge Gorostiza y Jesús García de Dueñas sobre la dirección artística y los estudios cinematográficos.

GONZÁLEZ, Palmira: *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1896-1923)*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona/ Ediciones 62, 1987. GONZALEZ LOPEZ, Palmira - CANOVAS BELCHI,

Paralelamente, la incorporación de los planteamientos metodológicos sobre el concepto del espacio y su representación, realizados por historiadores como Noël Burch, Tom Gunning, Thomas Elsaesser, Ben Brewster, Julio Pérez Perucha o Javier Moral, son enormemente útiles a la hora de establecer una cartografía de modelos y prácticas de nuestros primeros decoradores y escenógrafos cinematográficos⁹.

Pero antes de entrar en materia conviene aclarar algunas cuestiones terminológicas y precisar otras directamente relacionadas con el trabajo desarrollado por los primeros decoradores y escenógrafos, y con la herencia recibida por el cinematógrafo de los usos, costumbres y disponibilidades de la industria teatral que le precedió. En el cine mudo español, el término *director artístico* es utilizado para referirse al cometido de lo que actualmente entendemos por *director*, reservándose el de *decorador* para el trabajo de los responsables de la ambientación artística. Tiene mucha razón Jorge Gorostiza cuando afirma que "en España siempre se les llamó decoradores, posiblemente porque en los comienzos del cine los telones se adquirían en las casas especializadas en escenografía teatral y los primeros profesionales se limitaban a "decorar", a colocar elementos en el espacio formado por los telones"¹⁰. Las peculiaridades de los espectáculos escénicos más populares en la sociedad española de comienzos del siglo XX, donde rivalizan el teatro, la zarzuela y, en menor medida la ópera, con las pujantes variedades, el género chico y el teatro por horas, habían puesto a disposición de los empresarios todo un conjunto de lo que hoy entendemos como industrias auxiliares: vestuario, atrezzo, decorados, anticuarios, carpinteros, pintores, etc., de larga trayectoria y probada eficacia, que son utilizadas por la incipiente cinematografía española a la hora de suplir sus propias carencias y limitaciones, especialmente en lo concerniente a las posibilidades de estudios de rodaje y a la inversión económica o apoyo financiero. Empresas como *Peris Hermanos* o *Vázquez Hermanos*, que suministran vestuario y atrezzo, ya funcionaban en el siglo XIX, atendiendo la pujante demanda de los espectáculos teatrales.

Joaquín T.: *Catálogo del cine español, Volumen F. II. Películas de Ficción 1921-1930*, Madrid, Filmoteca Española, 1993. GOROSTIZA, Jorge: *Directores artísticos del cine español*, Madrid, Cátedra/ Filmoteca Española, 1997. GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús - GOROSTIZA, Jorge (ed.), *Los estudios cinematográficos*, Cuadernos de la Academia, n. 10 (2001), Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

⁹ GUNNING, Tom, "The Non-continuous style of Early film (1900-1906)" en HOLMAN, Roger (comp.), *Cinema 1900-1906, an analytical study*, Fiaf, Bélgica, 1982;

ELSAESSER, Thomas (ed.), *Early cinema: space, frame, narrative*. Londres, British Film Institute, 1990.

BREWSTER, Ben, "La mise en scène en profondeur dans le films français de 1900 á 1914", en VVAA, *Les premiers ans du cinema français*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1985, pp. 204-217.

PÉREZ PERUCHA, Julio, "El ciego de la aldea" en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 23.

¹⁰ GOROSTIZA, Jorge, op. cit. 1997, p. 12.

Se han señalado dos grandes sistemas constructivos espaciales que se encuentran en la base de la primera división fundacional del cine: el modelo Lumière, derivado inmediatamente de la postal gráfica escénica y la toma Méliès, modelo relacionado con la representación teatral de raigambre *féerique* y popular. Las vistas panorámicas, los desfiles, los reportajes de actualidades y, en definitiva, la primigenia mirada "documentalista", se adscriben a un modelo singularizado por el respeto perspectivista, la construcción del espacio en profundidad, la irrupción de lo aleatorio y el valor centrífugo de la imagen. Frente a este sistema se sitúa su reverso; un modelo caracterizado por el estrechamiento del espacio de la representación cuyo enfoque pictórico, en palabras de Noël Burchs, "enfatisa su falta de profundidad". La heterogeneidad de los significantes en pantalla, la adopción del punto de vista frontal centrado (simulando la situación de un espectador teatral en el centro del patio de butacas) y la supresión de la caja perspectiva del escenario a la italiana, configuran una imagen que aleja al modelo Méliès de la tradición renacentista y lo aproxima a modos representativos como los de la Edad Media o el extremo oriente¹¹.

Como señaló Tom Gunning, durante las primeras décadas del s. XX coexistieron habitualmente los dos sistemas, el de las "escenas altamente artificiales representadas sobre telones pintados, con otras filmadas en un estilo documental y realista en localizaciones reales"¹².

DE TELONES PINTADOS A DECORADOS CORPÓREOS (1905-1918)

Hasta finales de la década de los años diez, la industria cinematográfica española tuvo su centro en Barcelona y, en menor medida, Valencia. El asentamiento de la producción tuvo lugar especialmente a partir de 1906 y se mantuvo hasta el inicio de los años veinte en la capital catalana, cuando vive ya a la sombra de Madrid hasta languidecer a partir de 1923, pero siguió activa en Valencia, manteniendo la ciudad del Turia un digno segundo puesto en la producción nacional. Las no muy numerosas películas que han llegado hasta nosotros de esta larga etapa nos ofrecen todo este repertorio donde se entremezclan los interiores de telones pintados y decorados teatrales con el uso de espacios naturales, interiores habilitados en mansiones aristocráticas, jardines públicos, ruinas o los más variados espacios arquitectónicos de la arquitectura local.

¹¹ MORAL MARTÍN, Javier: "La construcción del espacio en El ciego de la aldea y Benitez quiere ser torero", p. 332, Lahoz Rodrigo, Ibidem.

¹² GUNNING, Tom, "The Non-continuous style of Early film (1900-1906) en HOLMAN, Roger (comp.), *Cinema 1900-1906, an analytical study*, Fiaf, Bélgica, 1982, p. 225.

Intentar conocer y valorar el trabajo de estos pioneros no puede establecerse únicamente por los decorados creados exprofeso para las películas; debe tenerse muy en cuenta la habilidad para elegir rodajes en exteriores y saber mimetizar los espacios naturales en espacios de ficción fílmica.



Agustina de Aragón, 1905

De estos inicios, conviene recordar el trabajo del pionero Segundo Chomón cuando aborda el rodaje de la conservada *Los sitios de Zaragoza* (1905), donde unos toscos telones pintados simulan las murallas de la ciudad -zarandeadas de vez en cuando por la fuerza del viento que azotaba la escena-, a la par que dispone de elementos volumétricos útiles para fragmentar el espacio y dotar a la secuencia de cierta profundidad escénica. Sin embargo, como señala Julio P. Perucha, es en *El ciego de la aldea* (A.García Cardona, 1906) donde se aprecia un desenvuelto equilibrio entre escenas desarrolladas en exteriores e interiores. La cueva donde tiene lugar el feliz desenlace es construida como un proscenio teatral con un telón de fondo, con aditamentos de cartón piedra y forillos añadidos, con evidente interés por

superar las limitaciones del espacio escénico, tanto por la simulación perspectiva de las vigas dibujadas en el telón como por las dos oquedades laterales de la cueva, que sirven de escondite a los guardias mientras esperan a los secuestradores, facilitando el efecto tridimensional de un escenario interior utilizado con fines dramáticos¹³.



El ciego de la aldea, 1906

Como en otras tantas otras cosas, Fructuoso Gelabert pasa por ser el pionero en rodaje con decorador conocido, Vicens Raspall, en la película *Los guapos de la vaquería del parque*, de 1905. Aunque es Joan Morales, que era pintor, el primer decorador cinematográfico español acreditado que desempeña su trabajo de un modo estable; trabaja con Gelabert durante dos años en cinco títulos y cuando abandona el cine funda una empresa para construir decorados con Andreu Asensi que aún funcionaba en los años veinte. A partir de 1908, Gelabert rueda sus películas en la primitiva galería que monta en su finca de Horta.

¹³ PÉREZ PERUCHA, Julio, "El ciego de la aldea" en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 23. MORAL MARTIN, Javier: "La construcción del espacio en El ciego de aldea y Benitez quiere ser torero", p. 332, LAHOZ RODRIGO, Ignacio, *Ibidem*.

Los decorados pintados se utilizaban para solucionar un problema técnico, y su evolución hacia otro tipo de decorados estuvo motivada -como señala acertadamente Gorostiza¹⁴- por cuestiones también técnicas, como fue la iluminación, cuando se amplían los puntos de luz y esta deja de ser plana y uniforme. Aunque básicamente la utilización de este recurso era de orden económico. Los telones ya estaban prefabricados y eran más baratos al poderse alquilar.

De todas las productoras barcelonesas de su edad dorada, la Hispano Films fue sin duda una de las más importantes, por no decir la que más, con actividad ininterrumpida desde su constitución en 1906 hasta su desgraciado final en el verano de 1918, cuando ardieron sus estudios y sus laboratorios, y con ellos, buena parte de su producción fílmica. Alberto Marro y Ricardo de Baños, fundadores de la productora, construyeron unos estudios "*todos de hierro, madera y vidrio esmerilado, con cortinas blancas y azules para combinar la luz, como en una galería fotográfica de aquellos tiempos*". Allí se rueda *Locura de amor* (1909), con decorados pintados por Josep Calderé, y dos años después producen *Don Pedro el Cruel* (1911), donde todo el principio es un decorado teatral que no renuncia a su estilo de telones pintados.

La Hispano Films supo adaptarse a las exigencias del público con todo tipo de películas, desde documentales y reportajes, a comedias y dramas. *La Secta de los Misteriosos*¹⁵ (1917) pertenece a su última etapa, cuando sus propietarios, entre ellos Albert Marro, deciden cambiar la orientación de la empresa iniciando en España la producción de un género de gran éxito en toda Europa, el fin de aventuras por episodios. La primera de estas producciones fue la exitosa *Barcelona y sus misterios*, a la que continuaron otras no menos populares, entre ellas la que os ocupa, *la Secta de los Misteriosos*, que contaba originalmente con tres episodios titulados *Los misteriosos*, *la leyenda mora* y *Los tesoros de la sultana*. A nosotros ha llegado tan solo una refundición de los tres en versión alemana, gracias a la distribución internacional y los acuerdos comerciales que tenía establecidos la Hispano con el mercado centroeuropeo. Como señala Pérez Perucha, "La Secta de los Misteriosos combina con desenvoltura la progeie de los seriales populares con el gancho del orientalismo degustado por ciertas

¹⁴ GOROSTIZA, Jorge, (1997) op. cit.

¹⁵ La secta de los Misteriosos, 1917. Productora: Hispano Films (Barcelona). Dirección artística: Alberto Marro. Dirección técnica: Alberto Marro. Fotografía: Jordi Robert. Rodaje: julio-agosto de 1916. Interiores: Galería de la Hispano Films en c/ Graywinkel, Barcelona, y mansiones particulares del barrio de Gracia. Exteriores: Parque Güell. Estreno: 7 abril 1917 (Barcelona). Intérpretes: Emilia de la Mata, Alexia Ventura, Joan Angelagués, Jospe Durany, Joaquín Carrasco, Teresa Miró, José Balaguer, Francisco Aguiló. Versión original: 2.100 mts. Copia conservada: 1211 mts. Copia restaurada por Filmoteca Española y Cinemateca del Friuli. Edición 2006 Filmoteca de Catalunya.

clases medias ilustradas"¹⁶; y para ello hace gala de una puesta en escena que optimiza al máximo los decorados naturales de determinados espacios (interiores de la mansión donde raptan a la niña Alexia, exteriores de la finca, jardines del Parque Güell) con otros reconstruidos en estudio tanto a base de telones pintados (cárcel donde retienen a la niña, sala de tortura, bodega de los bandidos) con otros fastuosos procedentes de la escenografía teatral (interior del palacio moro de la sultana), en un conjunto variopinto y algo deslavazado, tal vez producto del remontaje de los tres episodios originales de la historia que ha llegado hasta nosotros.



La secta de los misteriosos, 1917



La secta de los misteriosos, 1917



La secta de los misteriosos, 1917



La secta de los misteriosos, 1917

¹⁶ PÉREZ PERUCHA, Julio: "Buscando el bálsamo de Fierabrás. Incertidumbres sobre el modo de representar en el cine español", p. 490, en Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (Coord.), *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1916-1920*, Valencia, IVAC, 2010.



La secta de los misteriosos, 1917



La secta de los misteriosos, 1917



La secta de los misteriosos, 1917

Otra productora catalana, la Argos Films, emprende en 1916 el ambicioso rodaje de un film histórico de profunda significación en el devenir del cine español, en la medida en que constituye el primer proyecto de envergadura -una coproducción que implica tanto al gobierno francés como a la corona española-, que utiliza el cine como medio para participar en una construcción ideológica de la nación española: *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América*, dirigida por el francés Emile Bourgeois a partir de un guión del ameri-

cano Charles Jean Drossner¹⁷. El rodaje se convierte en una auténtica hazaña, que dura de junio a noviembre de 1916, y el equipo va recorriendo la geografía española (Barcelona, Tarragona, Sevilla, Granada, Valladolid, etc.) y portuguesa con momentos álgidos, como las secuencias de las carabelas. La insistencia de anclar las imágenes en una realidad histórica responde claramente al proyecto y el deseo de Drossner de que el rodaje se efectúe en los mismos lugares de la acción. Todo ello se ve completado con el rodaje en los fastuosos interiores diseñados en los estudios de la productora por Ramón Borrell, Adriá Gual y, especialmente, Salvador Alarma, reconocido escenógrafo catalán de amplia trayectoria en el teatro y la ópera de la época. El modelo de conjugar interiores de estudio y exteriores en parajes naturales o monumentos singulares será una constante en el cine posterior realizado en Madrid durante la década siguiente.



Cristóbal Colón y su descubrimiento de América, 1917

LA ESCENOGRAFIA CINEMATOGRAFICA EN LOS AÑOS VEINTE

En la década de los años veinte asistimos a la consolidación definitiva del espectáculo cinematográfico en España, y a la centralización de su actividad productora en la capital del reino, frente a la situación imperante hasta entonces en la que Barcelona había sido el epicentro de la industria del país. Tras superar las discontinuidades en el grado de interés mostrado por el público y convertirse en un espectáculo de locales fijos en las poblaciones urbanas, el cine vive en España una expansión que le lleva a pasar de las 356 salas en 1921, a nada menos que 4338 en 1930.

Como ha sido reiterativamente señalado, los años veinte supusieron también la consolidación del gran espacio que el cine de Hollywood se hizo en las salas españolas, dentro de

¹⁷ CANOVAS, J., "Los inicios del cine histórico en el imaginario fílmico español (1905-1931)", pp. 131-133, en HUESO, A., CAMARERO, G., Hacer historia con imágenes, Madrid, Ed. Síntesis, 2014.

una ofensiva que afectó a toda Europa y que tiene su origen en la nueva situación que creó la Primera Guerra Mundial. El declive de las cinematografías más potentes del continente durante los años del conflicto facilitó la entrada masiva del cine que había empezado a producir la fábrica cinematográfica mejor organizada del mundo, cuyas estrategias no tenían que ver sólo con la producción, sino también con la distribución y la exhibición. Por otro lado, la debilidad de otras muchas cinematografías nacionales como la española también ayudó a la implantación de la industria norteamericana, especialmente desde mediados de los años diez.

Aún así, no hemos de olvidar que las películas de Hollywood rivalizaron en nuestros cines con las alemanas, procedentes de una cinematografía que también alcanzó en esta década un periodo de gran esplendor creativo e industrial, al igual que el renacido cine francés, recompuesto de sus heridas de guerra pero definitivamente destronado de la posición hegemónica que había detentado desde los comienzos del cine.

En este panorama fue en el que tuvo que luchar por conseguir un espacio propio el cine español y, como se puede suponer, no fue nada fácil. Sus propios problemas de debilidad para alcanzar un tejido industrial mínimamente sólido se mezclan con la competencia exterior para lograr el establecimiento de un circuito económico normalizado de producción, distribución y exhibición que lo hiciera rentable. Pero, de una manera u otra, la industria cinematográfica de los años veinte dio lugar a algo más de trescientos títulos de ficción entre largometrajes y cortometrajes, sin que todavía tengamos a día de hoy una noción aproximada de los materiales de no ficción que se rodaron durante ese mismo periodo.

De esos cerca de trescientos títulos de ficción, alrededor de doscientos treinta fueron largometrajes y la mayoría se rodaron en Madrid, donde empezó a fraguar su futuro protagonismo en 1919, a raíz de la creación de Atlántida S.A.C.E., empresa productora de ambición inédita hasta entonces en nuestro cine. También hay que señalar la existencia de otras cinematografías regionales encabezadas por la valenciana, convertida en el segundo centro productor del país y a la que acompañaron otras mucho más modestas como la catalana, la balear, la canaria, la gallega, la asturiana o la vasca.

Galerías y Estudios Cinematográficos madrileños en los años veinte

De los cuatro estudios cinematográficos que funcionan durante los años veinte en Madrid (**Atlántida, Film Española, Madrid Films y Omnium Cines**), son los de la Atlántida en Fuente de la Teja, junto al río Manzanares, los primeros y más activos durante la prime-

ra mitad de la década. Consistían básicamente en una somera galería acristalada con algunos camerinos, taller de carpintería, laboratorio y alguna otra dependencia ajena¹⁸. El alquiler costaba unas 125 pesetas diarias, sin incluir los jornales de los electricistas ni el gasto del contador. Dado que estas galerías eran fijas, los decorados se hacían portátiles, moviéndose hora tras hora para seguir el curso del sol y aprovechar la luz natural, ya que la película que solían utilizar, la ortocromática de 14 grados, era muy lenta, "comparado con los estudios extranjeros, resultaban ser casi unas pobres galerías de fotógrafo a las que se había dotado de arcos voltaicos de carbón cuya potente luz producía daño a la vista porque se desconocía la luz de mercurio que utilizaban en Hollywood. No había travelling, ni grúas, ni ninguna clase de aparato que contribuyera a mejorar la calidad artística y técnica de las producciones"¹⁹.

Los equipos de rodaje eran muy reducidos: "La plantilla del equipo técnico de una película netamente española estaba compuesta por un director y su ayudante, un administrador, un regidor, un operador-jefe y su ayudante, un jefe electricista, su ayudante y un aprendiz, el decorador con un pintor, un carpintero, un peón y un par de aprendices. No había maquillador, y esta labor la efectuaban los propios actores"²⁰..., como se puede apreciar en unas fotos de Madrid Film publicadas en La Pantalla en 1928, donde textualmente dicen: "Los actores han de maquillarse a veces en plena calle ante las miradas de los curiosos. Aquí se ve a la Romerito, Pitouto y Jesús Tordesillas, tres favoritos de las producciones españolas"²¹.

¹⁸ SANCHEZ VIDAL, Agustín, El cine de Florián Rey, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1991, pag. 27.

¹⁹ GARCIA MAROTO, Eduardo, Aventuras y desventuras del cine español, Plaza y Janés, Barcelona, 1988, pag. 23.

²⁰ GARCIA MAROTO, Ibidem, pag. 29.

²¹ La Pantalla, n° 34, pag. 541, 19 agosto 1928,



Actores maquillándose en la calle

En 1921 comienzan a funcionar los estudios que la **Atlántida S.A.C.E.** había heredado de su predecesora Patria Films²² (Galería en Fuente de la Teja de 224 metros cuadrados y almacenes de decorados). Tras su constitución, lo primero que decide el consejo de administración de la sociedad es finalizar la obra en la fábrica y dotar a la galería de instalación de luz artificial (arcos Júpiter) y de un doble juego de cortinas blancas y negras para graduar la entrada de luz. Con posterioridad, el gerente Oscar Hornemann realizaría mejoras con una nueva distribución del local y sus dependencias: en el centro, bajo la cobertura de cristal, dispuso la galería fotográfica donde rodar las películas, aprovechando al máximo la luz natural que se vio reformada por unos focos de gran intensidad, gracias a un transformador de 80 kw y a un grupo electrógeno auxiliar de 12 kw. A su alrededor se instalaron otras secciones para el revelado de películas, cuarto de secado, enrollado, almacenaje y etiquetado de las cintas. Se construyó un pabellón nuevo con varios camerinos para artistas, un almacén de decorados y car-

²² CANOVAS, J., "La Atlántida SACE y otros estudios madrileños en los años veinte", en GARCIA DE DUEÑAS, J. y GOROSTIZA, J. (coord.), *Los estudios cinematográficos españoles*, Cuadernos de la Academia, nº 10, Madrid, 2001.

pintería y se habilitaron unas habitaciones para vivienda del conserje²³. En estos estudios trabajó el decorador Emilio Pozuelo, siempre a las órdenes de José Buchs, en sus primeras películas -entre ellas *La verbena de la Paloma* (1921), *Carceleras* (1922) y *La reina mora* (1922)- hasta la salida de ambos de la empresa a finales de 1922, cuando deciden fundar la nueva productora Film Española bajo el patrocinio de la Banca Urquijo. Tras la marcha de Pozuelo, su trabajo es asumido por el carpintero Antonio Molinete, nuevo "decorador" de la casa que compaginaba su nueva responsabilidad con la de portero y guardián de los estudios, en cuyas dependencia tenía fijada su residencia familiar. Molinete sería el responsable de los decorados en seis películas de Florián Rey, cuando asume la dirección artística de la productora, desde *la Chavala* a *El cura de aldea*.²⁴



Carceleras, 1922



La Verbena de la Paloma, 1921

Los estudios de la nueva sociedad **Film Española** -presentada ante la opinión pública como *rival* de la Atlántida- se inauguraron el 1 de marzo de 1924, y en ellos rodó Buchs sus siguientes películas. La nueva productora se dotó de unos terrenos situados entre la calles Diego de León y General Porlier donde, a lo largo de 1923, edificaron una nueva galería acristalada de 25 m de largo, 20 de ancho y 18 de altura, almacenes y un local de dos plantas para los laboratorios y oficinas. El complejo fue adquirido posteriormente por los laboratorios Cinematiraje Riera S.A., posterior Riera Films, ya desaparecidos²⁵.

Los laboratorios y estudios **Madrid Films**, creados en 1923 por Enrique Blanco, eran en realidad unos laboratorios, los más longevos de la industria cinematográfica española, que

²³ Archivo de la Villa, Madrid, 22-356-47

²⁴ SANCHEZ VIDAL, Agustín, *Ibidem*, pag. 33.

²⁵ "Los estudios cinematográficos españoles y Arte y Cinematografía", *Arte y Cinematografía*, nº 400, extraordinario con motivo del 25 aniversario de la revista.

contaban con una pequeña galería que se habilitaba como estudio para rodaje de interiores. Sus reducidas dimensiones ya eran objeto de comentario en la prensa de la época²⁶, que sin embargo valoraba muy positivamente la profesionalidad de sus responsables. El 2 de agosto de 1950 un incendio destruyó por completo todas las instalaciones y el valiosísimo archivo fílmico que custodiaba desde los años veinte.

Los Estudios **Omnium Cine**, últimos construidos en la capital en esta década, se inauguraron en 1928 con el rodaje de *Agustina de Aragón* de Florián Rey, quién volvería a filmar en estos estudios sus tres siguientes películas con el decorador Paulino Méndez, *Los claveles de la Virgen* (1929), *Fútbol, amor y toros* (1929) y *La aldea maldita* (1930). Situados en la calle Bravo Murillo nº 26, venían a sustituir a los recién clausurados de la Atlántida, y disponían de luz de mercurio "La amplitud del estudio y la abundante cantidad de material eléctrico para su iluminación hicieron posible que se ejecutasen buenas películas, pero como estas se filmaban siempre en precario, apenas si dichos estudios permanecieron abiertos tres años, al cabo de los cuales se convirtieron en garaje, que sin duda rendía más"²⁷.



Estudios Omnium Cine, 1928

²⁶ La Pantalla, nº 22, pag.342-43." Como se hace una película en España", Antonio Gascón.

²⁷ SANCHEZ VIDAL, Agustín, Ibidem, pag. 102, CABERO, Juan Antonio, *Historia de la Cinematografía Española*, Madrid, Gráficas Cinema, 1949, pag. 316.

Trabajo de Emilio Pozuelo en las películas de José Buchs (1920-1925)

Hasta su fallecimiento en 1925 tras un absurdo accidente de motocicleta, Emilio Pozuelo se responsabiliza de todos los decorados corpóreos de las películas que José Buchs rueda para la Atlántida y la Film Española. Hombre muy disciplinado, lleno de recursos e inventiva, fue capaz de resolver con talento y eficacia las limitaciones derivadas de la precariedad económica de las empresas para las que trabajó. Buena prueba de ello lo tenemos en *La Verbena de la Paloma* (1921), primer gran éxito de la Atlántida (y de Buchs) y perfecto ejemplo del uso tanto de los decorados corpóreos contruidos en estudio, como de los exteriores rodados en espacios urbanos, campestres o monumentales, en una simbiosis fílmica de resultados más que aceptables. Un modelo que permanecerá inalterable hasta la segunda mitad de la década, cuando los interiores de estudio son reemplazados por Buchs con filmaciones en casas solariegas o aristocráticas debidamente acondicionadas para el efecto, como la residencia de su cuñado y coproductor, el músico José Forn.

La Verbena de la Paloma (1921). Atlántida.



Exterior de la Botica



Decorado para el café de Melilla

Aunque Hernández Girbal señala que para este film se construyó, dentro de la galería acristalada del viejo estudio de la Fuente de la Teja, un decorado de calle que fue el asombro de todos, por el que podían cruzar coches al galope, tenía una taberna y una botica, faroles de alumbrado público y balcones que parecían de verdad, lo cierto es que dicha calle se levantó en unos terrenos colindantes al estudio, como testimonian documentos fotográficos de la época²⁸, lo que no es óbice para valorar los excelentes resultados alcanzados en el diseño de la Botica, el interior de la casa de la Casta y la Susana o el Café de Melilla. La secuencia del

²⁸ Testimonios del historiador Florentino Hernández Girbal recogidos en CANOVAS, Joaquín y PEREZ PERUCHA, Julio, *Florentino Hernández Girbal y la defensa del cine español*, Murcia, AEHC, 1991, p. 174.

Tiovivo de la feria, con su ágil planificación, es un modelo que debió conocer y valorar Benito Perojo cuando filmó en 1935 su propia versión de la popular obra. Aunque el rodaje en exteriores reales de la ciudad solía deparar, a veces, resultados imprevistos ante la presencia atónita de viandantes sorprendidos en mitad de la secuencia, como detectamos en varias secuencias del film de Buchs.



El actor sorprendido durante el rodaje por una viandante

Mancha que limpia (1924). Film Española.

Los marqueses de Urquijo, deseosos de participar en la nueva aventura cinematográfica que vivía la corte, no tuvieron obstáculo en ceder su palacete particular para que se rodara la adaptación fílmica de la obra del galardonado nobel José de Echegaray mientras se terminaban las obras de la nueva galería de la productora Films Española, de la que eran promoto-

res²⁹. A pesar de no conservarse el film, las fotografías conservadas del mismo evidencian el gran partido que Emilio Pozuelo supo obtener de tan noble emplazamiento.



Carmen Viance y Aurora Redondo en *Mancha que limpia*, 1924

²⁹ Aunque se suele considerar este film como el primero rodado en los nuevos estudios de la productora Film Española, documentos fotográficos y el testimonio oral del actor José Crespo, protagonista junto a Aurora Redondo y Carmen Viance -los tres debutantes en la pantalla-, certifican que el rodaje del salón principal de la casa era el del chalet de los marqueses de Urquijo, donde Pozuelo efectuó modificaciones para la filmación de las distintas escenas.

Curro Vargas (1924). Film Española.

La historia melodramática y trágica de amores imposibles entre Curro Vargas, un joven huérfano devenido en indiano, y Soledad, la hija del usurero causante de su desgracia, ambientada en un pueblecito de las Alpujarras granadinas, permite a Pozuelo y Buchs perfilar un modelo narrativo que organiza su cadencia secuencial alternando espacios de interior rodados en estudio con exteriores reales perfectamente reconocibles y de profunda connotación identitaria. Llama especialmente la atención el uso que hace de conocidos edificios históricos, jardines monumentales y paisajes pintorescos, a pesar de que el núcleo de la acción, aún pasados los años, siempre transcurre en la diminuta plaza del pueblo construido por el decorador en los estudios provisionales de la madrileña calle Maldonado al no estar todavía concluidos los que Film Española edifica en la calle Diego de León con General Porlier, sede posterior de los laboratorios Riera.



Plaza del pueblo diseñada por Emilio Pozuelo para *Curro Vargas*, 1924

Así, vemos desfilar en la pantalla casonas solariegas, vistas de las Alpujarras, jardines de los Reales Sitios que simulan fincas particulares y, especialmente, los exteriores e interiores de la Alhambra de Granada, donde se recrea el sueño humorístico de Timoteo (interpretado magistralmente por el cómico Antonio Gil "Varillas") rodeado de odaliscas en el mismísimo Patio de los Leones.



Sueño de Timoteo en Curro Vargas, 1924

José María Torres.

Como señaló en su momento Paco Llinás *"Solo con la incorporación del granadino José María Torres, que procedía de la pintura y las Bellas Artes, empezó a haber una especialización en este apartado de la producción que se tradujo en la calidad alcanzada en las obras en las que participó"*³⁰

Tras el fallecimiento inesperado de Emilio Pozuelo, José María Torres se incorpora al equipo de José Buchs para el rodaje de *El Abuelo* (1925), película financiada por los anticuarios hermanos Linares (que tenían abierta sede frente a las Cortes, en la Carrera de San Jerónimo), iniciando una fiel y fructífera relación profesional en esta segunda mitad de la década.

³⁰ LLINÁS, Francisco (ed.), *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, Filmoteca Española, 1989, pp. 169-170.



Interior de *La Bejarana*, 1926

Torres es el responsable de los excelentes decorados y la pertinente ambientación que supo otorgar a las mejores películas del director cántabro, entre ellas *El conde Maravillas* (1927), *El dos de mayo* (1927)) y *Prim* (1930), además de aportar su refinado gusto y gran conocimiento histórico en los films de Eusebio Fernández Ardavín, *Rosa de Madrid* (1927) y *La Bejarana* (1926), película esta última donde recrea, en los cada vez más abandonados estudios de la Atlántida, el interior de un telar bajo la advocación de la conocida cuadro de Velázquez *Las Hilanderas*; recurso que vuelve a utilizar en *Prim* (1930) con el cuadro de Gisbert, *Amadeo de Saboya ante el cadáver de Prim*.

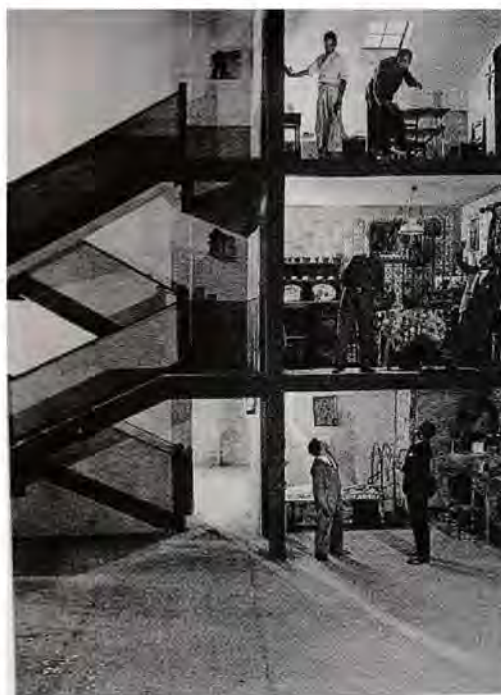
Paulino Méndez

Los inicios de este decorador están vinculados a los estudios Omnium Cines y las películas rodadas allí por Florián Rey entre 1928 y 1930. También durante el verano de 1929 recrea en el Huerto del Cura (Elche) el fortín de Cascorro, y aprovecha un edificio en construcción en Madrid para rodar algunos interiores simulando un inmueble de vecinos cuyos

tres pisos aparecen seccionados transversalmente, lo que permite mostrar las acciones simultáneas que ocurren en las estancias, pasillos y escalera, en la despedida de los soldados que parten a la guerra de Cuba, en la película *El héroe de Cascorro*, de Emilio Bautista, films que no vería la luz hasta 1932 por motivos de censura. Una secuencia donde la correcta planificación se ve enriquecida por recursos escenográficos de gran originalidad que invitan al espectador a recorrer la imagen en sus múltiples espacios escénicos³¹.



Fortín de Cascorro



Interior del edificio de los reclutas

Benito Perojo y la opción internacional

Benito Perojo, formado en estudios franceses, mantiene a lo largo de toda la década una postura diametralmente opuesta a las prácticas habituales de los rodajes en los limitados estudios madrileños y defiende, como solución necesaria, la internacionalización del producto y la profesionalización de los rodajes. Ante la carencia de estudios amplios y equipados en el solar patrio, opta, muy tempranamente, por subsanar los obstáculos mediante la colaboración internacional y la incipiente coproducción impulsada desde París y Berlín ante la arrasadora competencia del cine norteamericano. Como ya señaló con magisterio Román Gubern en su monumental trabajo sobre el director, Perojo casi siempre utiliza estudios extranjeros - generalmente parisinos, pero también alemanes, según los imperativos de la coproducción-

³¹ Antología Crítica del Cine Español, pag. 77-79

para rodaje de interiores y efectúa todos los procesos de postproducción y edición en laboratorios distintos a los españoles³². Sin duda, este proceder ha servido para salvaguardar las copias conservadas en la actualidad, a diferencia de lo ocurrido con la inmensa mayoría del patrimonio cinematográfico español.



El negro que tenía el alma blanca, 1927

Los decorados e interiores diseñados por Pierre Schildknecht en 1924 para *Más allá de la muerte*, los de Georges Asselin contruidos en los estudios Eclair en Epinay-sur-Seine para *El negro que tenía el alma blanca* (1927) de o los majestuosos diseños de Lazare Meerson para *La condesa María* (1927), evidencian las posibilidades artísticas de este proceder y los niveles de calidad alcanzados por el visionario y realista Benito Perojo en sus primeros tiempos fílmicos. La revista *La Pantalla* recogía su opinión sobre el trabajo del decorador en el estudio cuando afirma: "En los grandes centros cinematográficos -Hollywood, Berlín, Munich, Londres- se presta actualmente gran atención ala reconstrucción de exteriores, tanto de sus respectivos países como de países extranjeros. El asunto es, en realidad, de trascendental

³² GUBERN, Román, *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española, 1994.

importancia, ya que resulta más fácil y económico reconstruir en los propios terrenos del estudio los exteriores que transportar toda la "troupe" a los lugares requeridos por la acción. Con la particularidad de que casi siempre resultan mejorados, pues la fantasía del decorador rectifica y embellece los defectos que tienen, en la realidad, aquella calle, aquella casa de campo o aquel portón del molino..." cita los ejemplos de *Amanecer* y *Ben Hur* y Margarita Gautier (Fred Niblo)³³. Buena prueba de la importancia concedida por Perojo al trabajo del decorador queda patente en la publicidad y promoción de la película *El embrujo de Sevilla* (1930), cuando con motivo de su estreno en Barcelona utiliza el nombre de Fernando Mignoni, responsable de los decorados, junto al de los actores María Fernanda Ladrón de Guevara y Rafael Rivelles³⁴

La postura de Perojo era compartida por otros profesionales que padecían las penurias y limitaciones de la infraestructura nacional, entre ellos el mexicano Miguel Contreras Torres con motivo del rodaje de su segundo largometraje en tierras hispanas, *El águila de la sierra / El León de Sierra Morena*; en esta coproducción hispano-francesa, los interiores acabaron rodándose en los Estudios Nathan de París con decorados de Eugene Carré³⁵, lo que motivó tanto quejas como réplicas justificadoras de tal proceder: "Para la filmación de los interiores hubo necesidad de salir al Extranjero, ya que no se encontró en España galería de dimensiones suficientes. Se han realizado en los estudios Natán, de París, con decorados que son fieles reproducciones de estancias de casas andaluzas "

³³ La Pantalla, n° 20, pag 311, 13 mayo 1928, La reconstrucción de exteriores cinematográficos. Benito Perojo.

³⁴ Films Selectos, n° 29, 2 de mayo de 1931

³⁵ La Pantalla, n° 41, pág 651, 7 octubre 1928.



El águila de la sierra / El León de Sierra Morena, 1928